

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO: LA INFLUENCIA DEL CINE SOVIÉTICO EN MADRID DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-1939)

José Cabeza San Deogracias

1. Introducción

En noviembre de 1936, España está en guerra. Madrid se encuentra sitiada por las tropas nacionales y en los cines de la capital sólo se proyectan las películas que decían que iban a “rusificar” la capital como *Los marinos de Cronstadt* (Yefim Dzigán-G. Berenko, 1936). En ese mismo mes, “The Hollywood Reporter” titula en su primera página *Spanish Sovietized pix*¹ en referencia a la implantación de un sistema de producción soviético: centralizado y sin libertad para elegir las historias que se producían. Hay aires de revolución en la zona republicana. Todo parece estar preparado para el triunfo de una nueva narrativa cinematográfica. Las películas soviéticas son el modelo a imitar: innovadoras en la forma, subversivas en el fondo y temidas por todos los gobiernos democráticos. El cine se veía como un arte muy peligroso. Sin embargo, el papel e importancia propagandística que se le atribuye al cine soviético en el Madrid sitiado es, en bastantes aspectos, más mítico que real.

Esta investigación² explica las claves que hicieron que el cine soviético exhibido en Madrid durante la Guerra civil española fracasara como cine y, por lo tanto, perdiera valor como producto propagandístico. No hay estudios anteriores que aborden esta cuestión desde un punto de vista que tiene en cuenta un factor hasta ahora casi invisible en las investigaciones: el público. En este trabajo se utilizan fuentes de diversa naturaleza para

1. *Spanish Sovietized pix*, en “The Hollywood Reporter”, 12 noviembre 1936, p. 1.

2. Esta investigación cuenta con la ayuda del Grupo de investigación Complutense *Historia y Estructura de la comunicación y del entretenimiento* (940439), financiado por la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense: CCG07-UCM/HUM-3036.

hacer visible al público y a sus decisiones: archivos (Archivo General de la Administración, Archivo del Partido Comunista, Archivo sobre la Guerra civil española, *Mandeville Special Collections Library*) que dan cuenta de toda la gestión del cine soviético como actividad comercial; material fílmico, centrado sobre todo en el análisis narrativo y dramático de la película *El circo* (Grigori V. Alexandrov, 1936), la cinta soviética más vista en los cines madrileños; prensa de la época (“Semáforo”, “El Mono Azul”, “The Hollywood Reporter”, “Boletín de Film Popular”, “CNT”, “Castilla Libre”, “Umbral”, “El Sol”, “Nuevo Cinema”), que refleja las reacciones del público, y una base de datos de más de 5.600 registros, producto de un vaciado de las carteleras publicadas en “Abc”, en la que se recogen los hábitos cinematográficos de los madrileños durante los 3 años de guerra.

El universo de la muestra abarcó todos los filmes exhibidos en la cartelera de los martes desde el 28 de julio de 1936 hasta el 28 de marzo de 1939. En esta base de datos hay tres saltos temporales obligados de 15 días por ausencia de las carteleras y, debido a que el periódico del martes 5 de julio de 1938 era ilegible, aparece en su lugar la cartelera del miércoles 6 de julio de 1938. Hay que tener en cuenta que un 19% de los registros están sin catalogar debido a que muchas películas son cortometrajes — animados y reales — de difícil búsqueda y otros están sometidos a la libertad de traducción de los títulos extranjeros con lo que se acrecienta la dificultad para localizarlos.

De todas estas fuentes surgen dos realidades contrapuestas. Por un lado, está la supuesta eficacia del cine soviético como arma de propaganda, siempre y en toda circunstancia, y, por otra, el rechazo de la mayoría del público que se suponía que estaba destinado a ser moldeado por esa misma propaganda.

2. *El nuevo cine*

«Elogiar las películas editadas por la Unión Soviética sería tan ingenuo como decir que el mar es extenso o el sol ardiente»³. Así definía la revista “Semáforo” el cine revolucionario: las historias que había que comprar, distribuir, exhibir e incluso, si se podía, imitar. El nuevo cine tenía que ser así. Esta idea es la que empuja el surgimiento de Film Popular como empresa cinematográfica el 1 de febrero de 1937. Al principio, Film Popular sólo dispone de 7 películas como fondo fílmico, todas ellas soviéticas. Después de 5 meses de existencia, la empresa creció hasta tener 20 filmes

3. *Películas soviéticas*, en “Semáforo. Revista del Comité Ejecutivo de los Espectáculos Públicos de Valencia y provincia (UGT-CNT)”, 1937, n. 6, p. 23.

soviéticos y 7 complementos o películas cortas. La línea del tipo de cine antifascista que se quería distribuir estaba clara, no en vano consideraban que desde el triunfo del Frente Popular se había dado un «gran impulso» a la explotación de películas soviéticas en España y que estos filmes habían sido decisivos en la formación del espíritu guerrero de los combatientes: «[...] los ejemplos de audacia en la lucha y la destrucción de tanques por los soldados han sido en España, en sus principios el reflejo y la influencia del contenido de esas dos películas [*Los marinos de Cronstadt* y *Chapaiev, el guerrillero rojo*] de la Guerra civil en Rusia».

En concepto de distribución del material fílmico, sin ser del noticiario *España al día*, la empresa ingresó entre febrero y junio de 1937 la cantidad de 437.791,13 pesetas y sólo tuvo que pagar por compras de material y por copias positivas de las películas que formaban el *stock* de distribución 232.801,27 pesetas, lo cual se tradujo en un beneficio neto de 204.989,86 pesetas. Estos resultados superaban los originados por los de periódicos y revistas. Entre *Frente Rojo* (18.161,30) *Mundo Obrero* (29.535,32), *La hora* (2.592,58), *No veas* (2.604,20), *Nueva Galicia* (514,30) y *Espartaco* (4,38) sumaron unos ingresos de 53.412,08 pesetas: casi 4 veces menos que la sección de ficción. Según los datos de Film Popular, el cine era propaganda y ganaba dinero:

[...] Da beneficios cuantiosos que sirven para hacer frente a los gastos de otras secciones de *agit-prop* que tienen pocos ingresos, estando muy pronto en condiciones de poder facilitar a la caja del C.C. [Comité Central] regularmente cantidades diversas.

Sin embargo, hay que considerar que Film Popular, al dar cuentas de su gestión, no explicaba unos resultados, sino que los “vendía”: justificaba su existencia. La distribuidora comunista decía que también tenía 2 millones de audiencia semanal de *España al día*. Este dato era pura fantasía. Si *España al día* se distribuía en 315 cines de la zona republicana, correspondientes a las 315 copias que decía tener en circulación, estas salas tendrían que haber abierto los 7 días de la semana con una asistencia diaria de 907 espectadores para alcanzar realmente los 2 millones de audiencia semanal. En 1937, estas cifras eran simplemente imposibles.

Guiado por estos resultados, Film Popular interpreta que las películas soviéticas están penetrando en el mercado: «después del levantamiento fascista la demanda de esta clase de films ha sido cada vez mayor». En agosto de 1936, el cine soviético era un punto exótico en la cartelera. Durante todo el mes sólo se proyectó una semana en el cine Carretas una vieja cinta rusa titulada *Suburbios* (Boris Barnet, 1933) que se enfrentaba a una oferta cinematográfica descomunal: 195 estrenos de otras nacionalidades. El cine soviético siguió siendo anecdótico durante septiembre (4 proyecciones) y octubre (5). En noviembre de 1936, las columnas nacionales del General Mola cercan Madrid. El Gobierno se traslada a Valencia. El que la

caída de Madrid parezca inminente altera la normalidad de los espectáculos. En la semana del 10 al 17 de noviembre se produce un seísmo en la exhibición de películas: sólo 4 cines mantienen abiertas sus puertas. En noviembre de 1936, las películas soviéticas alcanzaron su cenit. La cartelera se tiñe de “rojo”: algún documental bélico como *¡La patria os llama!* se proyecta sin competencia. El cine de ficción queda abolido exceptuando la presencia en el Capitol de *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Sergei y Georgy Vasiliev, 1934). La irregularidad se extendió durante noviembre. Diciembre fue el mes de la recuperación del cine como entretenimiento, aunque fuera un entretenimiento tamizado en gran parte por una nueva visión ideológica. La presencia de las cintas soviéticas creció de manera exponencial: en diciembre, por cada película rusa había tan sólo 3 de otras nacionalidades. El estilo del cine más social parecía que se proyectaba como el dominador de las sesiones cinematográficas. Entre noviembre de 1936 y enero de 1937, las salas concentraron el 34% del total de películas soviéticas vistas durante la Guerra civil. Después, los experimentos cinematográficos se aparcaron, y regresó el cine de siempre, el de los estudios de Hollywood.

La realidad era que después de un pico de demanda (o más bien de exhibición) en noviembre y diciembre, las cintas revolucionarias estaban en clara regresión respecto al cine americano y al de la II República: hasta las salas comunistas proyectaban cine de Hollywood. La sección de cine del PCE alardeaba ante la dirección de que en los 5 cines que controlaba Altavoz del Frente — Capitol, Monumental, Salamanca, Proyecciones y el Goya del Puente de Vallecas — se celebraban «dos exhibiciones diarias de películas soviéticas»⁴. El informe se refería al momento en el que las salas Capitol y Monumental dejaron de pertenecer al ministerio de Instrucción Pública y pasaron a estar bajo el control de Altavoz del Frente. Este traspaso sucedió a finales de noviembre de 1936. A partir de entonces, esas salas de cine llegaron a su límite en la programación de películas no comerciales: la taquilla vuelve a dirigir el sentido de la cartelera. Capitol, Monumental, Salamanca y el Goya del Puente de Vallecas no flaquean durante diciembre en su promoción del cine soviético, pero después se busca un tipo de cine que pagara las butacas vacías que dejaban las películas soviéticas. Los datos de proyecciones de 2 de los cines más emblemáticos de los comunistas, como fueron el Capitol y el Monumental, muestran que el cine de Hollywood, *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) incluido, evitó su naufragio empresarial. El Capitol proyectó un 20% de cine soviético, un 62% de cine de Hollywood y un 15% de cine español. Mientras que el Monumental repartió su programación dedicando un 12,5% a las cintas soviéticas, un 40% a las estadounidenses y un 22% a las de origen nacional.

4. *Informe sobre la situación actual de la industria de Espectáculos*, Archivo del Partido Comunista de España, en adelante PCE.

La mayoría de los filmes que promocionó Film Popular en 1937 no conseguía llenar las salas. El cine soviético no funcionó bien en taquilla. Así, *El carnet del partido* (Ivan Pyriev, 1936) sólo aguanta 6 proyecciones en 6 cines diferentes y *Los marinos de Cronstadt*, el mito del cine revolucionario en la Guerra civil, sólo 11. Nadie — excepto el público muy ideologizado — pagaba por ver propaganda: debía ser gratis. Los estrenos de la producción propia de Film Popular fracasan: *El luchador*, *Días de manobra* o *Campesinos*. No hay nuevo cine: ni público, ni creadores, como demuestran los concursos de argumentos cinematográficos. Sobre uno de ellos, “CNT” informa que: «en vista del gran número de argumentos presentados y de la gran labor que, por lo tanto, pesa sobre el jurado calificador, se aplaza el fallo sobre el citado concurso hasta el día 15 del presente mes»⁵. El periódico anarquista no publica nada más en referencia al fallo final, ni el día 15 ni posteriormente. “Ahora” fue mucho más directo al clausurar su convocatoria y reconocer la mediocridad de todos los argumentos presentados: «Examinados detenidamente los guiones que, a propósito del concurso abierto por ‘Juventud Film’, se han recibido y no reuniendo ninguno de ellos las condiciones necesarias, se declara desierto dicho concurso, pudiendo recoger los interesados los guiones que nos han enviado en nuestras oficinas de Príncipe de Vergara, 36».

3. *Los límites del cine soviético: la verdad no es entretenida*

Según los periódicos comunistas, el cine de masas no era entretenimiento, lo cual ni mucho menos era algo negativo. El cine se medía por las categorías verdadero/falso, no por las de aburrido/entretenido. El cine de ficción era en realidad, para ellos, documental: plasmaba una realidad de manera objetiva. En este caso, ficción no era igual a falso, como sucedía con los productos de Hollywood. Simplemente era una forma de contar la realidad que obraba cambios en el público de una manera directa. Los espectadores salían del cine convencidos de la verdad, según los criterios comunistas. Así, el visionado de la cinta provocaba un *shock* en el espectador, le hacía crecer, le revelaba una verdad de forma tan emotiva que lograba «la superación mental de cuantos la ven»⁶. Se le daba un uso exclusivo a la película cinematográfica: el cine soviético estaba hecho para pensar y no para entretenerse:

Realmente ‘Groza’ no es una película de anécdota entretenida y de presentación espectacular para esparcimiento del gran público. Es casi un documental

5. *Concurso de argumentos cinematográficos*, en “CNT”, 1 abril 1938, p. 2.

6. *Estreno de un gran film revolucionario*, en “Castilla Libre”, 5 febrero 1937, p. 2.

retrospectivo real y material de la vida aldeana en la Rusia zarista. Film de estudio y no de diversión, para pensar y no para deleitarse⁷.

Lo entretenido no era útil, obstaculizaba el aprendizaje, incluso lo bloqueaba totalmente. En un artículo de “El Sol” se hacía un llamamiento para que todos los proletarios acudieran a la proyección de *La revuelta de los pescadores* (Edwin Piscator, 1934), avisándoles de que el film «estudia dos de los problemas más trascendentales para los trabajadores en los momentos actuales: la lucha contra los provocadores al servicio de la reacción y la constitución del Frente Popular en todos los países del mundo»⁸. En el cine se reproducía la relación comunicativa de una escuela en la que el profesor revelaba unos conocimientos y los alumnos acudían a clase a aprenderlos. La sala era una escuela ideológica donde se impartían lecciones magistrales en un lenguaje popular: las emociones.

La prensa acogió estas proyecciones con distintos grados de aceptación. Mientras los comunistas “Mundo Obrero” y “El Sol” se alinearon sin reservas, incluso “El Sol” acaparó un 37% de todos los comentarios que se hicieron sobre cine soviético en la prensa madrileña; y siempre favorables. Otros, como los anarquistas “CNT” o “Castilla Libre”, fueron más tenuous, aunque, a pesar de las apariencias de distanciamiento, veían al cine soviético como una narrativa a imitar por la fuerza social de sus historias.

Las películas soviéticas contaron con los mejores medios para penetrar en el mercado cinematográfico del Madrid en guerra: constituían novedades en un mercado sin estrenos apenas; se promocionaban con versiones habladas en español⁹; se estrenaban en cines muy bien situados como Monumental (23 apariciones en cartelera), Capitol (20), Bilbao (11), Salamanca (12) o Palacio de la Música (10) y estaban empujadas por la fuerza de la publicidad no sólo en los periódicos, sino también en las calles: «la propaganda utilizando los flancos de los tranvías y el copete de las farolas centrales de la Gran Vía nos parece un gran acierto publicitario, con la vibración aguda y multitudinaria que requieren las circunstancias de guerra»¹⁰.

7. Groza, en “Castilla Libre”, 17 febrero 1937, p. 3.

8. *La revuelta de los pescadores*, en “El Sol”, 8 junio 1937, p. 2.

9. En un folleto informativo que se enviaba a los empresarios de las salas, Film Popular ofrecía las novedades soviéticas de la temporada 1937-1938, asegurando que serían «éxitos extraordinarios» y puntualizando que los ofrecía en español y que habría más estrenos que serían «acontecimientos». Film Popular distribuía los siguientes títulos: *La última noche*, *Aurora de París*, *Hijo de la Mongolia*, *The Spanish Earth (Tierra española)*, *El diputado del Báltico*, *La juventud del poeta* y *Bajos fondos, ¿Conoce usted el material corto que distribuye Film Popular?*, Archivo sobre la Guerra Civil Española, Mandeville Special Collections Library, Universidad de San Diego, California, p. 8.

10. *Un gran film soviético: Los marinos de Cronstadt*, en “El Mono Azul”, 1936, n. 10, p. 80.

Y, además, según publicaba “The Hollywood Reporter”, tenían “espectaculares” escenas de batallas¹¹.

A pesar de todo ello, el cine soviético no gustó al público: sólo ocupó una cuota de exhibición en las pantallas madrileñas de 3,78%, mientras que las películas de Hollywood llegaron al 60,82%.

Tabla 1. Películas proyectadas en las pantallas madrileñas durante la Guerra civil ordenadas por el país de origen de su productora

Nacionalidad	Proyecciones en cartelera	%
EEUU	2.845	60,82%
España	620	13,25%
Francia	352	7,52%
Alemania	231	4,94%
GBR	209	4,47%
URSS	177	3,78%
México	90	1,92%
Franco-germana	62	1,33%
Argentina	30	0,64%
Austria	24	0,51%
Italia	12	0,26%
Franco-italiana	6	0,13%
EEUU - Hungría	6	0,13%
Franco-austriaca	4	0,09%
Alemania - Francia	4	0,09%
Franco-germano	3	0,06%
Anglo-francesa	1	0,02%
EEUU - Francia	1	0,02%
GBR-Francia	1	0,02%
Total	4.678	100,00%

Fuente: elaboración propia a partir de la base de datos sobre películas proyectadas en Madrid durante la Guerra civil española

Las películas soviéticas cumplían dos funciones: hacer verosímil la posibilidad de una nueva sociedad e indicar los medios a través de los cuales se podría alcanzar. Daban esperanzas y directrices. Cada película traía un mensaje e iba dirigida a un público determinado con el objetivo de mejorarlo, de hacerlo más consciente de su utilidad en el advenimiento de la nueva sociedad. Todo el mundo era una pieza necesaria en un gran puzzle o, al menos, tenía la posibilidad de convertirse en esa pieza si lo deseaba. La información estaba en las películas. El público femenino debía ver *Amor y odio* (Albert Gendelstein, 1935), que buscaba fortalecer la moral de la retaguardia femenina a través de «el heroísmo de las mujeres soviéticas en los campos de la producción y de la guerra»¹²; o *Las tres amigas* (Lev Arnshtam, 1936) «película para mujeres»¹³ que era un ejemplo de solidaridad humana. El público joven debía asistir a la proyección de *La juven-*

11. *Baltic deputy excellent character interpretation*, en “The Hollywood Reporter”, 1 octubre 1937, p. 11.

12. *Amor y odio*, en “El Sol”, 3 junio 1937, p. 3.

13. *En el cine Capitol*, en “El Sol”, 11 diciembre 1936, p. 2.

tud de Máximo (Leonid Kozintsev-Grigori Trauberg, 1935) para aprender de «la historia de un joven revolucionario que a través de la lucha alcanza la madurez política»¹⁴. El espectador militante no podía perderse (*El carnet del partido*), que abordaba «el problema del espionaje dentro del Partido Comunista en la URSS»¹⁵. Y, por último, el público combatiente tenía que acudir a la proyección de las dos películas que más fama acumularon como creadoras de soldados: *Chapaiev* y *Los marinos de Cronstadt*. Dos historias en las que la forma de exponer el valor, la disciplina y la heroicidad de los personajes provocaba «que los tibios se caldeen, y la retaguardia vea reflejada en la pantalla las hazañas que un día tras otro y con una persistencia sin límites realizan nuestros hombres en los frentes de combate»¹⁶.

En estas dos películas, como en prácticamente todas, la revolución es la vida y condiciona tanto a los personajes que el espacio que deja a lo humano es muy reducido. La representación de la realidad se restringe casi completamente a lo ideológico y a lo militar, lo que hace que casi todos los personajes de las dos películas sean unidimensionales: sólo existen para la guerra. No tienen esperanzas, flaquezas, ilusiones, deseos o emociones si no están asociados con la lucha: el músico que se alista con los marinos de Cronstadt se despide de su madre desapasionadamente para irse a defender Petrogrado; una muchacha que llega a la División *Chapaiev* empuja a un joven que intenta cortejarla, porque sólo le interesa aprender a utilizar la ametralladora, y *Gurinenko*, el niño-soldado de *Los marinos de Cronstadt*, sólo piensa en luchar; es más soldado que niño. El individuo — sus problemas y sus sueños — quedan eclipsados. Sólo importa la revolución y todo lo demás es intrascendente.

De todas las películas producidas en la URSS en el período 1930-1939, un 71% trataban el tema de la política, un 20% de las historias giraban en torno a la economía, un 8% se centraban en temas culturales y sólo un 1% se preocupaban por aspectos relacionados con la familia, el amor u otros similares¹⁷. El público del cine notó que estas películas eran diferentes: parecían más un mitin que un entretenimiento. No fue a verlas. *Los marinos de Cronstadt* se proyectó con cierta asiduidad en las salas de la retaguardia con 11 proyecciones, pero concentradas en la época en que las pocas salas que estaban abiertas, lo estaban por decisión política, no comercial. *Chapaiev* tuvo una incidencia bastante limitada en el circuito comercial con 7 proyecciones. El cine de Hollywood dominaba las salas con más de 25 películas que superaban todas ellas las 11 proyecciones que alcanzó

14. *La juventud de Máximo*, en “El Sol”, 27 julio 1937, p. 2.

15. *El carnet del partido*, en “El Sol”, 8 julio 1937, p. 2.

16. *Capitol*, en “El Sol”, 4 noviembre 1936, p. 3.

17. Y. Vorontsov, I. Rachuk, *The phenomenon of the Soviet Cinema*, Moscú, Progress, 1980, p. 103.

Los marinos de Cronstadt en tres años de guerra. Las más populares fueron una *Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1935) —25 proyecciones, *Bajo dos banderas* (Frank Lloyd, 1936) — 23 — y *Tiempos Modernos* — 22 —¹⁸. Los madrileños no pagaban por ver cine de masas, con lo cual los organismos e instituciones que estaban interesados en que el público viera ese tipo de películas tuvieron que buscarse alternativas para eludir la competencia de Hollywood: el cine soviético empezó a proyectarse en la vanguardia y, evidentemente, gratis¹⁹.

4. El cine revolucionario busca su lugar

La incidencia de las películas soviéticas en la cartelera madrileña durante la Guerra civil fue marginal. Incluso *Chapaiev*, un héroe más humano, con imperfecciones «para hacerlo más verosímil»²⁰, y que metió más de 50 millones de espectadores en 5 años en las salas de la URSS²¹, se exhibió sólo en 7 ocasiones en Madrid. Ante esta situación de marginación, el cine que creaba héroes debió buscarse otro público; el que estaba en las trincheras:

Se enviaban camiones blindados a las avanzadillas, tanto para hablar a nuestros camaradas como para hacer propaganda desde la primera línea entre los enemigos; se celebraron, tanto allí como en Madrid y en otros puntos, sesiones cinematográficas²².

Cintas como *Los marinos de Cronstadt* o *Chapaiev, el guerrillero rojo* tenían la misma función que los *agitki* soviéticos, breves piezas de agitación creadas para adiestrar y motivar a los bolcheviques que estaban en el frente luchando contra los rusos *blancos*. Ramón Sala cuenta cómo el camión del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Cataluña realizaba esta labor de adoctrinamiento en Aragón, improvisando la instalación del cine en iglesias si no había salas de proyección en los pueblos a los que

18. J. Cabeza, *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Rialp, 2005, p. 44.

19. *Propaganda y cultura en los frentes de guerra. Resumen de la obra realizada por el subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra*, Valencia, Ministerio de la Guerra, 1937, p. 17.

20. D.J. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era 1918-1935*, Michigan, UMI Research Press, 1991, p. 230.

21. P. Kenez, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*, Cambridge, University Press, 1992, p. 173.

22. Ministerio de la Guerra, *Propaganda y cultura en los frentes de guerra. Resumen de la obra realizada por el subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra*, Valencia, Ministerio de la Guerra, 1937, p. 17.

acudía. El material cinematográfico que se pasaba eran filmes culturales, cortometrajes didácticos sobre el manejo de las armas y «cintas de ambiente revolucionario». Un artículo de “Nuevo Cinema” relataba una de estas sesiones de adiestramiento²³ en la que cientos de soldados asistían a una sesión de cine al aire libre en la que se proyectaba «un film soviético de la época difícil y heroica gigantescamente del Ejército rojo»²⁴. De acuerdo con el análisis del observador, probablemente con conocimientos sobre cómo se presumía que debían persuadir las películas, esta sesión cumplió todos los requisitos de una buena pieza de agitación. Primero, durante la proyección del filme, se produjo un proceso de identificación entre los personajes y los combatientes:

Los soldados siguen la trama y los hechos que aleccionan y enardecen. Se elabora, se abraza a su conciencia la compenetración con un propósito, y cada hombre, en pie en el anonimato de una masa atenta al cine, se mete dentro de sí la figura de un héroe de la pantalla.

Y cómo aquí cada héroe de la pantalla es una conducta rectilínea, y cada logro o cada vicisitud una llama de ejemplo, hay un instante en que el estado de ánimo que determina el film están compendiadas todas las arengas²⁵.

Segundo, los hombres fueron mejores soldados después de ver la película que antes; recibieron una buena instrucción:

Aquella fuerza, aquellos soldados que presenciaban la película, certeramente elegida, formaban una fuerza de choque.

Al terminar el film, todos, tácitamente, sin decírselo unos a otros, incluso haciendo el comentario frívolo de las actitudes culminantes, tenían dentro de sí un propósito de actuar y de luchar mejor²⁶.

Y, tercero, la proyección de la película daba resultados prácticos en el desenvolvimiento de los soldados en la guerra. Se establecía una relación directa de causa-efecto entre un film y las acciones posteriores del público que lo veía:

Fue después de esto cuando los soldados que se agrupaban delante de la película proyectada en la tela de la noche, realizaron una de las mejores operaciones del historial de su división. Tres muchachos, Antonio Suárez, Alfonso Bonilla y otro apellidado Villar resistieron con una ametralladora todos los ataques de un flanco durante el transcurso de un día.

Los tres vieron el film del Ejército rojo.

23. R. Sala Noguera, *op. cit.*, p. 217.

24. C. Cimorra, *El cine y la guerra. Rectángulo en la noche, enseñanza en el film*, en “Nuevo Cinema. Revista cinematográfica”, 1938, n. 3, p. 4.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

Yo aseguraría que lo tenían delante o rodándose en el cerebro cuando aguantaban en la loma abierta al fuego hasta el heroísmo²⁷.

Esta era la mística que rodeaba al cine revolucionario: una película producía combatientes monolíticos, sin dudas, sin miedos y con una determinación ilimitada. El celuloide creaba héroes dentro de la pantalla para que los hubiera fuera a través de la imitación. Los personajes de los filmes eran «textos humanos»²⁸ que impartían lecciones con su forma de comportarse²⁹. En sus actitudes, y sobre todo en sus acciones, se leían los atributos del buen soldado que debían ser reproducidos: el valor, la entrega heroica, la fe en la causa... En algunos casos, la teoría funcionó.

El 18 de octubre de 1936, el ministro de Instrucción Pública iniciaba una campaña de propaganda con la exhibición en el Capitol de *Los marinos de Cronstadt*, una película que tenía «un áspero sabor bélico verdadero»³⁰. Ni siquiera había pasado un mes cuando *Los marinos de Cronstadt* ya habían generado un producto propagandístico: un héroe local llamado Antonio Col.

En la película soviética hay una escena en la que los defensores de Petrogrado están agazapados en su trinchera ante la proximidad de un gigantesco carro de combate que aparece en el horizonte. Nadie se descubre para disparar contra el tanque, pero uno de los soldados coge una bomba de mano y comienza a arrastrarse en su dirección, aprovechando los pequeños montículos y la orografía del terreno para guarecerse de las ráfagas de balas que repiquetean sin cesar. Cuando ya está a una distancia cercana, el soldado se yergue y arroja la bomba justo a las cadenas del tanque. La explosión inmoviliza a la mole y el soldado se acerca, se encarama al tanque y conmina al enemigo a que salga. Al negarse, el soldado efectúa dos disparos por la abertura que tiene la ametralladora situada en la torreta y mata a sus ocupantes³¹. Ese «texto humano» pronto fue leído: surgió un imita-

27. *Ibidem*.

28. R. Stites, *Stalinism and the Restructuring of Revolutionary Utopianism*, en H. Günther (ed.), *The Culture of the Stalin period*, London, MacMillan, 1990, p. 80.

29. La comparación entre la ficción y la realidad era de tal trascendencia que Ilía Ehrenburg, escritor y corresponsal de guerra soviético, cuenta que llegó a censurar el final de *Chapaiev* para no perjudicar su interpretación propagandística: «Después de la primera tarde, quitamos el final de la película: los combatientes jóvenes no podían aceptar la muerte de Chapaiev. Decían: ¿Para qué combatir si los mejores mueren?»: I. Ehrenburg, *Gentes, años, vida. Memorias (1921-41)*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 203.

30. *Un gran film soviético: Los marinos de Kronstadt*, en “El Mono Azul”, n. 10, 1936, p. 80.

31. *Los marinos de Cronstadt* enseñaban cómo abordar un tanque, conocimiento muy útil en el Madrid en guerra. En “Claridad”, el general Heigi, especialista en tanques, insistía en que «la eficacia mayor de los tanques se encuentra en la impresión moral que producen sobre el combatiente de poca experiencia». El artículo comenzaba su decálogo para

dor. Seis periódicos relataban la historia de un joven marino español que se había enfrentado él solo a seis tanques que avanzaban en el frente de Carabanchel y que armado con bombas de mano logró inutilizar a cuatro. “Claridad” fue el primer periódico que informó sobre esta historia el 8 de noviembre de 1936. Su relato y la escena de *Los marinos de Cronstadt* coincidían en varios puntos:

Un guardia marina avanza hacia los tanques cargado de bombas de mano. Tendido en el suelo esperó a que estuviesen cerca. Las ametralladoras de los tanques disparaban ráfagas de plomo contra el bravo guardia marina. Pero éste seguía esperando. Cuando los tuvo al alcance de las bombas, el guardia lanzó sus proyectiles. Los cuatro tanques facciosos quedaron inutilizados³².

Todos los diarios respetaron esta parte nuclear de la narración — David frente a Goliat —, pero alguno introdujo variaciones que completaban la historia, aunque no siempre coincidieran entre sí: “El Heraldo de Madrid” y “Claridad” comentaban que se arrastró hasta llegar a las posiciones de los tanques; “Ahora” y “El Sol” añadían que se comprobó que las bombas habían sido tan certeras que no sólo detuvieron a los carros de combate, sino que también mataron a sus ocupantes³³, y “Abc” explicaba que el quinto tanque había matado a Antonio Col y, entonces, «los testigos del acto heroico, poseídos del mismo espíritu del camarada muerto, arreciaron su ataque en la misma forma y pronto los dos tanques restantes perdían toda eficacia, quedaban arrumbados en la carretera».

La historia de Col dramatizaba una parte de la instrucción militar de la que muchos combatientes republicanos carecían: cómo enfrentarse a un tanque. Col no tuvo pánico ante la aparición del tanque — «Milicianos, imítadlo! ¡No temáis a los tanques!»³⁴ —, Col se acercó arrastrándose para eludir ser un objetivo fácil para la ametralladora del carro — «arrastrose fuerte frente al enemigo hasta lanzar varias bombas sobre aquellas máquinas infernales»³⁵ —; Col lanzó las granadas de mano a las cadenas para inutilizar el tanque — «lanzándolas a las ruedas de los tanques, los inuti-

atacar a los carros de combate recordando que «la presencia aterradora del tanque no puede causar daño alguno; esto lo pueden hacer solamente las armas de fuego que lleva el tanque». *La táctica en ataques por tanques*, en “Claridad”, 5 de noviembre de 1936, p. 6.

32. *Así fue la hazaña*, en “Claridad”, 8 noviembre 1936, p. 1.

33. La crónica de “El Sol” y “Ahora” eran idénticas y provenían, sin ninguna duda, de una fuente común. *Un miliciano destroza con bombas de mano cuatro tanques enemigos*, en “El Sol”, 9 noviembre 1936, p. 1. *Un miliciano cuyo nombre se desconoce destroza con bombas de mano cuatro tanques enemigos y muere víctima de su arrojo*, en “Ahora”, 9 noviembre 1936, p. 4.

34. *Un émulo de Antonio Col: ¡Joaquín Grau!*, en “Claridad”, 25 noviembre 1936, p. 3.

35. *Ha muerto el heroico marino Antonio Col*, en “Heraldo de Madrid”, 12 noviembre 1936, p. 4.

lizó uno tras otro»³⁶ — y, lo más importante, la memoria de Col siguió viva — «la sombra del héroe continuará interviniendo en la guerra»³⁷ —. Col pertenecía a una compañía de marina que adoptó el nombre de *Los marinos de Cronstadt* y así actuó: como un luchador perfecto con fe y sin miedo.

A pesar de todo, incluso en las trincheras, las películas revolucionarias no se libraron de la competencia de Hollywood: las *stars* también llegaron a la primera línea del frente. La propaganda decía que los cines improvisados en los frentes sí que eran un circuito reservado al cine soviético, al cine que hacía guerreros, pero la realidad era que a unos pocos metros del frente también se proyectaban las películas de Hollywood. En la revista anarquista “Umbral”, se contaba la historia de un camión que recorría los frentes aragoneses con un equipo cinematográfico y «proporciona a los soldados de la Libertad un espectáculo que los instruye además de distraerlos». En una página entera de reportaje, sólo se cita una película de Paul Muni «de una tesis puramente revolucionaria»³⁸. Hollywood introducía su versión de lo revolucionario gracias a su capacidad para entretener. Y no sólo el cine más social tuvo entrada a los frentes. En enero de 1939, el Patronato Nacional de Turismo solicitaba al 11 Cuerpo del Ejército y a la 24 división que devolvieran las películas de la Paramount que se hallaban en su poder: *Mi vieja pandilla*, *La vida es dura* y *Noruega*³⁹. En las trincheras, los guerreros no dejaron de ser público de cine.

5. *El circo y Alexandrov: una película diferente*

Jay Leyda explica en su *Historia del cine soviético* que *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925) no impactó al público soviético tanto como cuenta la leyenda formada en torno a esta película. Maiakovski dijo que «en sus primeras exhibiciones, Potemkin fue relegada exclusivamente a las salas de segunda clase, y solo después de la entusiasta reacción de la prensa foránea se proyectó en las mejores». Y Lunacharski, hablando de películas que no tenían éxito, apuntaba que «se mantiene comúnmente en silencio el hecho de que Potemkin no tuvo éxito entre nosotros.

36. Antonio Col, *héroe del pueblo*, en “Abc”, 9 noviembre 1936, p. 1.

37. Antonio Coll, *Héroe de la Defensa de Madrid*, en “El Mono Azul”, n. 10, 1936, p. 92.

38. B. Del Pardo, *Perfiles de Aragón. Nuevos bohemios del cinema*, en “Umbral”, 1938, n. 22, p. 10.

39. Cfr. *Registro de entradas y salidas del Patronato Nacional de Turismo*, Archivo General de la Administración, *Sección Cultura*, legajo 12.847, 1939, p. 246. También están registradas reclamaciones a otros organismos militares de películas de MGM, pero no se especifica el título.

Recuerdo la extraña impresión que experimenté cuando entré en la Primera sala de Sovkino en la Plaza Arbat, decorada con un cartel que representaba un barco, y con acomodadores disfrazados de marineros. Encontré la sala medio vacía. Y se trataba de la primera proyección de *Potemkin*»⁴⁰.

Lo mismo les sucedió a las películas revolucionarias exhibidas en Madrid, pero los medios comunistas nunca reconocieron la crisis de espectadores que atravesó el cine soviético. Todo lo contrario, siempre que tuvieron ocasión demostraron que se equivocaban los que decían que el público no veía el cine de masas. Posiblemente, esa búsqueda de la demostración fue lo que impulsó al “Boletín Oficial de Film Popular” a publicar con 4 meses de retraso una fotografía «por juzgarla interesante» que recogía la entrada del cine Capitol el día del estreno de *La última noche*, mientras una fila de personas que se salía del encuadre esperaban su turno para comprar una entrada⁴¹. Esta película se estrena en febrero de 1938 y alcanza las 14 semanas en cartelera: su respuesta en taquilla se explota como un símbolo del buen funcionamiento del cine revolucionario... indefinidamente. Sin embargo, las salas se continúan vaciando cuando se proyecta un film soviético. En septiembre de 1937, “Castilla Libre” publica un artículo en el que se declara que el cine de «zonas glaciales» no sirve, porque el público no va a verlo y las salas tienen que cerrar.

También es necesario para el fin que nos proponemos que todos cuantos esgrimen la pluma de buena fe para decirnos los errores que hasta la fecha hemos tenido en la orientación del espectáculo sigan haciéndolo, pero apartados de aconsejarnos, como tabla de salvación, las obras importadas de países pertenecientes a zonas glaciales, pues nuestro pueblo es de psicología tan distinta a éstos que no admite de grado, ni por fuerza, sistemas ni costumbres que en aquellos países dan excelentes resultados⁴².

Las películas soviéticas no funcionaban y es que muchas de ellas no hablaban del hombre y sus pasiones. La distinción entre el cine de masas y el convencional de Hollywood es que este último crece alrededor del individuo — de lo que siente y quiere —, mientras que las películas soviéticas no hacen esa exaltación de una persona y ceden el protagonismo a un grupo o a un proceso general en una búsqueda de un modo de representación no burgués⁴³. Importa más la revolución que los que la hacen, por lo tanto, no se detallan los sentimientos o circunstancias de estos personajes más allá de su implicación en el grupo o en el proceso. En el cine de masas un ser humano es insignificante, mientras que en el cine de Hollywood lo es todo.

40. J. Leyda, *KINO. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 240.

41. *Del estreno de La última noche en el Capitol de Madrid*, en “Boletín Mensual de Film Popular”, 1938, n. 2.

42. *Ante el Pleno Nacional de Industria del Espectáculo Público de España*, en “Castilla Libre”, 19 septiembre 1937, p. 2.

Los personajes soviéticos no parecían personas, sino productos: todos los conflictos, relaciones o deseos estaban unidos a la política o la economía. Eran como los dibujos de los carteles: sólo tenían dos dimensiones. Eran personas imposibles.

Evolución de las motivaciones de los personajes de las películas soviéticas (1923-1950)

OBJETIVO	1923-1929		1930-1939		1940-1950		Total: 1923-1950	
	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%
Personal	12	33	22	18	33	26	67	23
Social	25	67	98	82	96	74	219	77
TOTAL	37	100	120	100	129	100	286	100

TEMAS	1923-1929		1930-1939		1940-1950		Total: 1923-1950	
	No.	%	No.	%	No.	%	No.	%
Política	17	55	51	71	47	84	115	72
Economía	8	26	14	20	3	5	25	16
Cultura	0	-	6	8	4	7	10	6
Amor romántico	4	13	0	-	2	4	6	4
Familia	0	-	1	1	0	-	1	1
Otros	2	6	0	-	0	-	2	1
TOTAL	31	100	72	100	56	100	159	100

Fuente: Y. Vorontsov, Y. e I. Rachuk, *The Phenomenon of the Soviet Cinema*, Moscú, Progress, 1980

El cine tenía que ser como Tolstoi. Lenin ve la literatura de Tolstoi como un espejo que muestra la realidad⁴⁴ e infiere que el arte podía ser un medio inmejorable para dar cuenta de lo que sucede de verdad. Ahora bien, si la *obra-espejo* no refleja correctamente la realidad, en justicia no puede ser considerada como un espejo al renunciar a su función mimética. El espejo no sólo es real, sino que, sobre todo, es útil, como debe serlo el arte. Según la primera definición oficial del realismo socialista, pronunciada por A. A. Zhdánov en el I Congreso de Escritores Soviéticos de la URSS en 1934:

43. R. Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 33.

44. C. MacCabe, *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure*, en "Screen", 1976, n. 3, p. 23.

El realismo socialista [...] significa el conocimiento de la vida para poderlo pintar con veracidad en las obras de arte: no para pintarla marchita al estilo académico ni simplemente como una realidad objetiva, sino con la realidad de su evolución revolucionaria⁴⁵.

Las películas soviéticas tenían que ser un espejo activo, tenían que tener una utilidad revolucionaria⁴⁶. Retratar en una película una forma de ser, un hábito o una actitud significaba darle un “refuerzo de existencia”. Marginalarla de la pantalla era el preludio de su inexistencia⁴⁷. Se quiere crear un nuevo hombre que sólo piense en la revolución: sin otra pasión y sin otro objetivo. Así son los personajes de *Los marinos de Cronstadt* o de *Chapaiev*: una ensoñación, una referencia, un aura, un “superhombre”⁴⁸.

Según “Mundo Obrero”, los aplausos del público tras la proyección de *El circo* en el Monumental eran porque «el pueblo de Madrid comprende el valor de la heroica cruzada soviética por la igualdad de las razas»⁴⁹. A pesar de que la película de Alexandrov se leía sólo en clave social, *El circo* no fue una película más de propaganda. Era otro modelo de narrar; se respetaba al “viejo” hombre: el que ama y odia algo más que la revolución. Era la historia única de amor hollywoodiense, los mismos personajes y conflictos, pero con otro sentido. El mismo caballo de Troya con otro mensaje: la nueva sociedad soviética. *El circo* logró 17 proyecciones; cifra increíble para tratarse de una película soviética.

La película tenía un mensaje inequívoco: en la URSS hay igualdad entre todos los hombres y a nadie se le discrimina por ser de otra raza. La película cuenta la historia de *Marion Dickison*, una americana que está de gira por la URSS con su número de baile y de mujer-bala. Con ella viaja

45. J.A. Kurz Muñoz, *El arte en Rusia. La era soviética*, Valencia, Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991, p. 167.

46. «Las películas no solamente reflejan la sociedad en su propia imagen, sino que pueden hacer que la sociedad se cree a sí misma a imagen de las películas». I.C. Jarvie, *Sociología del cine*, Guadarrama D.L., Madrid, 1974, p. 307.

47. «[...] las películas concentran o graban, fijando así permanentemente ciertas cosas que los críticos quisieran mejor que no hubieran ocurrido. Este temor a que la exhibición de algo venga a reforzar aquella fijación, está bastante emparentado con la palabra mágica. Hablar de una cosa, especialmente nombrarla, equivale a fijarla, a hacerla concreta, a hacerla accesible, ineluctable. Ignorar una cosa, no hablar de ella, permite, por otra parte, casi la esperanza de que no exista». *Ivi*, p. 306.

48. André Bazin decía que a Stalin se le veía como a un “superhombre”. La acumulación de virtudes de los personajes fílmicos perseguían el mismo objetivo: algo tan poco humano como la perfección. A. Bazin, *The Stalin Myth in Soviet Cinema*, en B. Nichols, *Movies and Methods. An anthology* (vol. II), London-Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985, p. 35.

49. *El circo*, en “Mundo Obrero”, 9 febrero 1937, p. 3.

un apoderado siniestro que le amenaza con revelar un secreto tan turbio que Marion se ve obligada a ser su esclava, a hacer todo lo que él desee para que no diga nada. Ese secreto es que Marion tiene un hijo negro, que viaja con ella. Marion se enamora de un ruso que también trabaja en el circo llamado Petrovich. El apoderado intenta arruinar su relación, haciendo de alcahuete y robando una carta destinada a Petrovich en la que Marion le declara su amor. Se crea un enredo amoroso porque la carta llega a manos del novio de la hija del director del circo. Esta última muchacha y Marion se dan cuenta del equívoco y planean como desprenderse del apoderado. Al final, todo se descubre y en medio de una actuación en el circo el apoderado, que se sabe traicionado, logra asir al niño negro y exhibirlo ante todo el público que asiste a la función circense creyendo que todos se alarmarían o se indignarían. Nadie del aforo reacciona mal. El niño llora y se escapa, lo coge alguien del público y se lo van pasando de grada en grada para protegerlo del apoderado que no entiende la reacción de los espectadores. Varias personas acunan al niño mientras le cantan una nana rusa mezclando diferentes lenguas de la URSS. El público se vuelve hostil contra el apoderado que huye derrotado. Aún desconcertada, Marion le pregunta al director del circo qué significa lo que acaba de suceder. Éste no tiene dudas al replicar:

Significa que en este país amamos a los niños. Puedes tener tantos como desees. Negros, blancos, rojos, incluso azules, rosas, a rayas o púrpuras con muchas flores.

Marion se queda con *Petrovich* y desfila con todos por la Plaza Roja mientras el director del circo les acompaña con el niño negro en brazos. *Marion* canta unas líneas muy simbólicas con alegría indisimulada: «No sé de ningún otro lugar donde se pueda respirar con tanta libertad». Una americana encuentra así la “verdadera” tierra de la libertad.

La tesis de la película es puramente soviética, pero la forma de contarla es sorprendente e innovadora: *El Circo* es una comedia musical. Ya no hay héroes de la Guerra civil rusa. Alexandrov hace una película de género y tiene en cuenta tanto la tesis que quiere comunicar como su respeto a las reglas del género. En vez de adaptar el cine a la ideología, actúa a la inversa, lo cual no significa dosificar la ideología —objetivo extremadamente complicado—, sino hacer que ésta aparezca sometida a las normas de la creación cinematográfica de ficción, en las que para ser persuasivo, previamente hay que ser entretenido.

Alexandrov utiliza los recursos de Hollywood — *glamour*, música, amor, etc. — y los arma al servicio de su mensaje. *El circo* es una comedia musical como las americanas: tiene coreografías como las de Busby Berkeley, extravagantes y suntuosas, montadas con decenas de coristas, planos cenitales, luces, geometrías en los movimientos...; incluye un personaje vestido como *Charlot* que no habla y que se dedica a hacer pantomi-

ma; la hija del director del circo sólo quiere casarse, y el objetivo de la pareja protagonista es el amor del otro. Alexandrov concede conflictos dramáticos con fines no sociales a sus personajes: *Marion* quiere ocultar a su hijo negro porque cree que es ignominioso haberlo tenido y desea el amor de *Petrovich*, el dueño del circo tiene la necesidad de sacar adelante su función, el apoderado quiere someter a su voluntad a *Marion* por egoísmo, celos o maldad, etc. *El circo* reconstruye la imagen de Moscú y se la inventa como una ciudad para el amor. Las luces de la noche moscovita, los restaurantes, los coches, los hoteles o un metro suntuoso parece que invitan a vivir grandes pasiones, a hacer de Moscú un lugar perfecto para un idilio romántico y moderno. *El circo*, en definitiva, era una película con el formato narrativo de Hollywood y la construcción de sentido soviética. Una película que, según Leyda, «iba totalmente equipada con el villano, la heroína perseguida y el niño querido»⁵⁰. Así, la película que menos encajaba con el tipo ideal de lo que sería la producción soviética era la que lograba llegar mejor al público. La influencia de la narrativa de Hollywood resultaba útil para llenar las salas.

6. Conclusión: el desafío del público

En esencia, la influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra civil española fue más mítica que real: de las 154 proyecciones de películas soviéticas que se registraron en las salas comerciales durante toda la guerra, un 30% se vio entre octubre de 1936 y enero de 1937 y un 43% se proyectó durante 1937. Estas películas, además, fueron un fracaso: el público madrileño desechó los clásicos soviéticos, como *El acorazado Potemkin*, que no se vio en los circuitos comerciales, o *La línea general* (Sergei M. Eisenstein, 1929), que apenas se exhibió 4 veces, y sus prolongaciones modernas como *Los marinos de Cronstadt*, que apareció 11 veces y casi todas entre octubre de 1936 y enero de 1937. El problema no era la fecha de producción, sino la narrativa, el cómo contar y con qué medios. Estos ejemplos prueban que la “rusificación” de Madrid, al menos en las pantallas, sólo existió realmente por espacio de poco más de un mes, cuando se proyectaba cine revolucionario por imposición política. Y, durante más tiempo, en el imaginario colectivo de los que más la deseaban y de los que más la temían.

Cerca de un 60,8% de la cartelera de ficción durante la Guerra civil estuvo copada por producciones de Hollywood. Bajo la hegemonía de los filmes estadounidenses estaba la producción española con una cuota de pantalla del 13,25%, y la francesa, cuyo porcentaje se estanca en un 7,5%. Llama la atención que la producción soviética sólo ocupara un 3,7% del total

50. J. Leyda, *op. cit.*, p. 386.

de filmes proyectados y de que Alemania, sumando las coproducciones con Francia y los títulos producidos en su país, alcanzase un 4,9%, cuatro décimas más que Inglaterra (4,5%). Estos datos indican que no había correlación entre ideología y entretenimiento: incluso las películas alemanas tuvieron mejores taquillas que las soviéticas.

El cine soviético llegó a ser útil, como referencia práctica más que ideológica, en la creación de referentes guerreros, como muestra el caso de Antonio Col, pero, en general, su valor propagandístico tenía claros límites, en parte porque reflejaba un mundo parcial y extraño, igual que lo eran sus personajes y sus conflictos. No representaban al público de las salas, sino al público que se quería tener: el ideal. El modelo de Hollywood se distinguió por lo contrario: lo importante era el público que pagaba la entrada y había que buscarlo. No es casualidad que la Oficina Hays al referirse al cine hablase de «arte-industria»: creatividad y mercado. El desprecio hacia lo comercial representaba el intento de imponer al cine fines que le eran más adjetivos que sustantivos. El cine de ficción podía convencer, pero convencía a través del espectáculo. Hollywood lo hizo: su forma de filmar era dinámica, hasta el propio Vertov daba las gracias por ese descubrimiento⁵¹. Buscaban la perfección técnica con 276 profesiones diferentes trabajando en la producción de una película, mostraban lo más bello del hombre — física y espiritualmente — y, como decía Kracauer, con sus finales felices hacían que el público respirase el «aire del paraíso»⁵². Pero el entretenimiento no era sólo eso: detrás había conflictos, un mundo lleno de problemas y elecciones morales que lo hacían habitable y real. Porque también era el mundo del público, sobre el que, evidentemente, Hollywood también quería influir. La intención propagandística era idéntica, pero la vía de acceso, diferente. Lo primero era lo placentero, que estaba tanto en lo que se veía en la pantalla como en poder encontrarse en ella.

En el fondo, el cine americano no inventaba una realidad, la reflejaba y, sobre todo, la hacía más humana y más cercana, lo cual hacía que la película fuera potencialmente mejor como propaganda. El cine soviético no supo aprender esa lección.

51. A. Michelson, *Kino-eye, The Writings of Dziga Vertov*, California, University of California Press, 1984, p. 6.

52. S. Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 332.

